

Die Ethik der Aneignung: Found Footage zwischen Archiv und Internet

© Thomas Elsaesser, 2014

Aneignung als Zuschauerschaft

Aneignung ist ein sehr vielfältiger Begriff, der unterschiedliche Bedeutungen haben kann. Er kann zum Beispiel auf anschaulichere Weise Rezeption und Zuschauerschaft im Allgemeinen bezeichnen, wenn wir an die aktive und interaktive Rolle denken, die heute im Allgemeinen dem Zuschauer – als Benutzer, Spieler und Mitwirkendem – angesichts all der verschiedenen Bildschirm-Aktivitäten zugeschrieben wird, die mit Konsum, Umgang und der bewussten Wahrnehmung von bewegten Bildern einhergehen. Dazu zählen der Kinobesuch, fernsehen, die Nutzung von Laptop- und Tablet-Screens oder auch jene Fertigkeiten, die für Videospiele nötig sind. Zuschauerschaft als Aneignung erkennt kurzum die aktive Teilhabe am Rezeptionsprozess von Filmen oder bildlichen Darstellungen und Spektakeln an.

Aneignung und Cinephilie

Im konkreten Fall des Kinos kann Aneignung jedoch auch eine Liebesbeziehung und ein Zeichen der Verehrung bedeuten. *Cinephilie* – das besonders intensive Erleben der Filmerfahrung, indem man sie wiederholen und genussvoll verlangsamen möchte – sollte daher als eine Form der Aneignung betrachtet werden. Jedoch ist Cinephilie als Art und Weise, Filme zu sehen, über sie zu sprechen, Fachwissen zu erwerben und dann womöglich diese Filme schreibend zu vergegenwärtigen sowohl Aneignung (im Sinne von aufbewahren, nicht loslassen) als auch ihr Gegenteil: der Wunsch, dieses Wissen zu teilen und zu verbreiten und somit eine Gemeinschaft von Gleichgesinnten zu schaffen. Die Cinephilie des Internet-Zeitalters hat ihre eigenen Formen aktiver und produktiver Aneignung in Form des *Video-Essays* hervorgebracht: ein Genre, auf das noch zurückzukommen ist, weil es die Geschichte von Kompilationsfilmen, Found Footage Filmen und Essayfilmen miteinander verquickt. Sie alle sind Genres, die versuchen, mittels des Mediums des Films über die Bedingungen ihrer Möglichkeit nachzudenken, und sie bereichern unsere Kinoerfahrung, indem sie Formen von Para-Kino und Meta-Kino schaffen.

Im Falle von Cinephilie als *Liebesbeziehung* und als *Akt des Erwerbs von Fachkenntnissen* bedeutet Aneignung implizit einen Besitzanspruch, und dieser kann wiederum rechtmäßiger oder unrechtmäßiger Natur sein, so dass sich so

bereits die Frage der Ethik stellt. Besitz kann im Rechtssinne als Copyright oder Schutz von geistigem Eigentum aufgefasst werden, doch er betrifft auch andere Modalitäten: Besitz kann die dingliche Besitznahme des Objekts „Film“ bedeuten – also etwas, was erst seit relativ kurzer Zeit in Form einer DVD oder einer mp4-Datei möglich ist – oder er kann das Recht bezeichnen, das Objekt nach Belieben zu verwenden: in seine Werkform einzugreifen, seine Szenen und Bilder neu zu schneiden oder es über Kommentare bzw. den Soundtrack zu verändern. Besitz kann sich jedoch auch in dem Versuch manifestieren, die Bedeutung eines Films sowie seine Interpretation zu ‚besitzen‘ und somit einen besonderen Machtanspruch über den Film anzumelden. Verschiedene dieser gerade erwähnten Formen von Besitz scheinen das Thema der Aneignung vom Bereich der *Rezeption* hin zu einem *Akt der Produktion* zu verlagern, doch wie wir sehen werden, kann die *Rezeption* unter dem Aspekt der Aneignung (*wie im Video-Essay*) produktiv werden, und *Produktion* kann (*wie in Found Footage Filmen*) eine Form der *Rezeption* sein – beide kommen im Begriff der *Postproduktion* zusammen.

Aneignung in der modernen Kunst

Aneignung auf dem Gebiet des Films und des Kinos lässt sich jedoch nicht völlig losgelöst von der illustren, wechselvollen und mitunter skandalträchtigen Geschichte der Aneignung in der modernen und zeitgenössischen Kunst betrachten, wo Aneignung seit langem ein stehender Begriff und eine breit diskutierte Praxis ist. Man versteht darunter gemeinhin, dass ein Künstler oder eine Künstlerin bewusst und mit strategischer Absicht ein bereits bestehendes Kunstwerk oder Bild auswählt, das entweder in allgemeinem Gebrauch ist oder von einem anerkannten Künstler stammt, und es in sein oder ihr Werk integriert, wodurch die Transposition – sei sie nun entliehen, kopiert, recycelt, gesampelt oder zitiert – selbst zu einem Kunstwerk führen soll und eine Machtbeziehung zwischen den beiden Werken begründet, die von Hommage bis Rivalität, von Liebesbezeugung bis zur Verunstaltung und Entstellung reichen kann.

Es ist die Intentionalität des Gestus, der offen performative Akt der Neuschöpfung etwa in Elaine Sturtevant's sorgfältig angefertigten Nachbildungen von Andy Warhols *Flowers*, für die schon Warhol von der Fotografin Patricia Caulfield verklagt wurde. Während die juristische Seite noch immer ein Einfallstor für Klagen wegen des Verstoßes gegen das Urheberrecht ist – und dies auch bleiben wird – unterscheidet sich Appropriation Art in der Kunstgeschichte vom Plagiat und von der Fälschung durch den performativen Akt und Aspekt der Wiederverwendung. Ihre Beziehung zum Original schwankt nicht nur zwischen Hommage und Pastiche, sondern kann als ‚institutionelle

Kritik' verstanden werden, d.h. als eine Kritik an der Kunstwelt und ihrem Fetisch des Künstlers, als Verweigerung des Kults künstlerischer Originalität und als Absage an die Kreativität als solche. Die diesem Verständnis nach typischen Werke der Aneignung sind vor allem Marcel Duchamps Readymades, so z.B. seine Skulptur *Fountain* (1917), ein industriell gefertigtes Porzellan-Urinal, das umgekehrt in einer Galerie präsentiert und mit dem Schriftzug R. Mutt versehen wurde. Seit Duchamp wird Appropriation Art kontrovers diskutiert – oder vor Gericht ausgefochten. Duchamp verteidigte sich damals mit den Worten: „Ob Herr Mutt den *Fountain* mit seinen eigenen Hände gemacht hat oder nicht, spielt keine Rolle. Er hat ihn AUSGEWÄHLT. Er hat einen gewöhnlichen Gebrauchsgegenstand genommen, ihn so platziert, dass sein Nutzen unter dem neuen Titel und Gesichtspunkt verschwunden ist – und er einen neuen Gedanken für jenes Objekt geschaffen hat.“¹ Duchamps Aussage deutet auch darauf hin, wie Appropriation Art inzwischen als Form von Konzeptkunst betrachtet wird, die eine ironisch-distanzierte oder kritisch reflektierende Haltung gegenüber dem Medium als solchem impliziert, egal ob es sich eine Plastik, ein Gemälde, eine Fotografie oder ein Film handelt.

Kompilation, Found Footage, Postproduktion

Ein Jahrzehnt nach Duchamp tauchen die ersten Kompilationsfilme wie Esfir Shubs *Der Fall der Dynastie Romanow* (1927) auf, die in nächster Nähe und vielleicht sogar in Konkurrenz zum berühmtesten Beispiel eines Kompilationsfilms entstanden, der auch als Essayfilm fungiert: Dsiga Wertows *Der Mann mit der Kamera* (1927). Hito Steyerl hat die beiden mit einander in Verbindung gebracht, in dem sie zwei wichtige Aussagen macht: Erstens hätte Wertows Film *Die Frau am Schneidetisch* und nicht *Der Mann mit der Kamera* heißen sollen; zweitens stellte sich bereits um 1927 die Frage, wo Kreativität und Urheberschaft anzusiedeln sind: in der Produktion oder in der Postproduktion – eine Frage, die mit dem Aufkommen der neuen Medien und im Zeitalter des digitalen Films ganz entscheidend geworden ist.² In Anlehnung an Hito sollten wir Found Footage Filme vielleicht besser als ‚Postproduktionsfilme‘ bezeichnen.

Im Gegensatz zu Kompilationsfilmen gehen die Ursprünge von Found Footage Filmen jedoch nach allgemeiner Auffassung auf die Tradition von Dada und Konzeptkunst, Surrealismus und *objet trouvé* zurück. Der Sinn eines solchen

¹ „The Richard Mutt Case“, *The Blind Man*, New York, Nr. 2, Mai 1917, S. 5.

² Hito Steyerl, „The Woman at the Editing Table“, <http://www.lightindustry.org/thefall>

gestrandeten Objekts, das vom Strom der Zeit angespült wird, besteht darin, dass der Verlust praktischen Nutzens sowie die nun funktionslose Form und fragile Materialität es als schön und der Rettung bedürftig erscheinen lassen. Dies mag zwar nur mittelbar auf Joseph Cornells Film *Rose Hobart* aus dem Jahr 1938 zutreffen, eine Aneinanderreihung von Szenen aus dem Film *East of Borneo* (einem Melodrama aus der Kolonialzeit mit der Schauspielerin Rose Hobart), doch bekommt die cinephile Aneignung hier einen erotisch-fetischistischen, ja geradezu nekrophilen Zug, der auf Verlust und Vergänglichkeit deutet. Ähnlich surrealistisch wirkt Bruce Connors *A Movie* aus dem Jahr 1958, der vor allem wegen seiner Montage von Atomtests auf dem Bikini-Atoll in Erinnerung geblieben ist – mit Aufnahmen von Frauen mit und ohne Bikini, die ins Visier phallischer Raketen und ekstatischer Atomwolken geraten. Genau wie sich Cornell und Connor Erotik als Modus zur Enthüllung des ‚politischen Unbewussten‘ des Hollywood-Kinos und der USA im Kalten Krieg zunutze machten, stellt auch Dara Birnbaums feministischer Empowerment-Sampler aus der Fernsehserie *Wonder Woman* von 1970 einen Kommentar zu populären Massenmedien (hier der Fernsehshow) dar.

Aneignung als vieldeutige Bezeichnung einer gewissen Art von Zuneigung, die Fragen zum Thema Besitz aufwirft, kommt vielleicht am prägnantesten in dem Titel von Eric Lotts Studie darüber zum Ausdruck, wie aus Europa eingewanderte Entertainer (vor allem jüdischer und italienischer Herkunft) sich afro-amerikanische Folk Music, die Comedy-Routinen und Minstrel-Shows zu eigen machten³: Lott gab seinem Buch den Titel *Love and Theft*, und dies ist in der Tat das affektive Terrain, auf dem Aneignung – auch im Kino – betrachtet werden kann. Lotts Titel wurde übrigens ein paar Jahre später von Bob Dylan für ein Album von Coverversionen der Lieder anderer Künstler übernommen, wobei Coverversionen selbstverständlich die rechtlich zulässige Form der Aneignung in der Musikbranche sind. *Aneignung als Love and Theft, als Liebe und Dieb(stahl)*, könnte Kriterien liefern, die in Grenzbereichen von Found Footage Filmen und Video-Essays sinnvoll sind, wo möglicherweise ethische Fragen auftreten, die sich auf die ästhetische Beurteilung der jeweiligen Film auswirken. Zwei Beispiele seien hier angedeutet, auf die ich nicht weiter eingehen werde, weil sie Found Footage nicht betreffen, in denen die Frage der Aneignung eines fremden oder befremdlichen Blicks jedoch höchst kontrovers diskutiert wurde:

³ Eric Lott. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press, 1995.

Erroll Morris' *Standard Operating Procedure* (2008) und Joshua Oppenheimers *The Act of Killing* (2012).

Was ist Found Footage: Love und Theft?

Wenn wir zu Found Footage Filmen übergehen, lautet natürlich die erste Frage: „Was ist ein Found Footage Film?“ und wie können wir seine verschiedenen Varianten, Gattungen und Untergattungen bestimmen? Found Footage Filme sind nicht nur von Kompilationsfilmen, sondern auch von so genanntem *stock footage* oder Archivaufnahmen zu unterscheiden, die in Fernsehreportagen für historische Darstellungen verwendet werden, um den Voice-Over-Kommentar zu bebildern oder die Darstellung von Fernsehsprechern zu untermalen und so den Eindruck vorzutäuschen, die Kamera sei als stummer Zeuge bei dem Geschehen dabei gewesen, von dem die Person berichtet bzw. das sie kommentiert. In den USA ist dies als die Ken-Burns-Methode bekannt, in Deutschland verbindet man sie mit dem Fernseh-Historiker Guido Knopp. Die Archivaufnahmen stammen dabei oft aus einem kommerziellen Archiv, wo sie nach Thema, Ort, Tag und Situation katalogisiert und klassifiziert werden. In den letzten Jahrzehnten hat das Fernsehen jedoch unter dem Druck, neue und noch nicht verwendete Bilder zu finden, angefangen, nationale und regionale Filmarchive sowie Privatsammlungen – einschließlich home movies – zu sichten und zu plündern, um den scheinbar unersättlichen Hunger nach Bildmaterial zu stillen, das die Geschichte „lebendig werden“ lässt. Das Fernsehen versucht somit ebenfalls, Footage zu „finden“ und wird dadurch zu einem Konkurrenten für Künstler, die mit Found Footage arbeiten: Es macht den Zugang zu Material potenziell schwieriger und teurer, da die Archivbestände an bislang unbeachtet gebliebenem Material dadurch in kommerzieller Hinsicht wertvoller und ästhetisch gesehen prestigeträchtiger werden. Die ethischen Gesichtspunkte bleiben dabei meist unterbelichtet.

Infolge dieser rivalisierenden Ansprüche auf filmisches Archivmaterial werden Found Footage Filme neuerdings enger und präziser gefasst. Im Gegensatz zum Kompilationsfilm, der Szenen aus bereits bestehendem Material aneinanderreicht, um ein Thema zu illustrieren, *kombinieren* Found Footage Filme ihr Material nicht, sondern *fügen* es zu einem neuen kohärenten Ganzen, einer Einheit, *zusammen* und schaffen so gewöhnlich neue Kontexte für die Bilder, die wiederum überraschende Querverbindungen zulassen. In ihrem Aufsatz zu Found Footage Filmen schreibt Catherine Russell: „Found Footage ist eine offene Kategorie von Avantgarde- oder Experimentalfilmen, die entweder

aus Nostalgie heraus (von Joseph Cornells bereits erwähntem Film *Rose Hobart* aus dem Jahr 1936 bis hin zu Peter Delpouts *Lyrical Nitrate* von 1991) oder angeregt von apokalyptischen Themen (von Bruce Connors bereits erwähntem Film *Movie* aus dem Jahr 1958 über den besser bekannten *Atomic Café* von Jane Loader und Kevin Rafferty aus dem Jahr 1982 bis hin zu Craig Baldwins *Tribulations 99* von 1991) Filmfragmente präsentieren. [Found Footage Filme] finden Widerhall aufgrund ihres Stils, [der] auf Fragmentierung, elliptischer Erzählweise, zeitlichen Kollisionen und optischer Desorientierung beruht, [und sie] haben normalerweise ein ästhetisches, formales, konzeptuelles, kritisches oder polemisches Ziel“.⁴ Diese Definition betont einen wichtigen Aspekt von Found Footage Filmen, nämlich ihre kritische Haltung gegenüber Massenmedien und Populärkultur: „der Found-Footage-Trend kam [erstmalig] Ende der 1950er- und in den 1960er-Jahren mit dem Aufkommen des Fernsehen und der Kultur des Massenkonsums zur Blüte. Es ist kein Zufall, dass diese Filmemacher häufig Artefakte aus dem Fernsehen [Werbung, Infomercials, Talkshows, Bildungssendungen] wiederverwenden und persiflieren. In dieser Hinsicht erscheint Found Footage als eine Form von kulturellem Recycling, das von einer Gesellschaftskritik, von Diskursen zum Ende der Geschichte und von der Subversion durch ironische und kontrapunktische Montage geprägt ist.“⁵

Hollywood im Fadenkreuz: In der Liebe und im Krieg ist alles erlaubt

Diese Definition unterscheidet nicht zwischen der Verwendung von Material aus unbekanntem und anonymen Quellen und der Aneignung, der Montage und dem Neuarrangement von Szenen aus bekannten oder gar namhaften Filmen. Auch hier spüren wir häufig einen typisch mehrdeutigen Standpunkt, der zwischen Hommage und Kritik, Bewunderung und Beschuldigung schwankt. Ein gutes Beispiel hierfür sind die neu montierten Fragmente in den Filmen von Matthias Müller und Christoph Girardet. *Home Stories* zum Beispiel ist eine geniale und maßgebende Montage aus Szenen von Hollywood-Melodramen der 1950er-Jahre, die jedoch Aufzeichnungen entstammen, die im Fernsehen gezeigt wurden. Die grobkörnigen ausgebleichten Farben und Farbzusammenstellungen, die an Spätabendsendungen vor dem Aufkommen des Digitalfernsehens erinnern, werden so nur noch betont, während zugleich der Kitsch-Glamour der ursprünglichen Filme (von Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli und Douglas Sirk)

⁴ Catherine Russell. „Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography“ in Catherine Russell *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press, 1999. S. 238-72, hier 239-40.

⁵ André Habib. „Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's *Lyrical Nitrate*“, *SubStance*, Jg. 35, Nr. 2, Bd. 110: Nothing (2006), S. 120-139, hier 128.

in einem Gestus der Distanzierung und Kritik „schmutzig“ nostalgisch und dadurch wieder „authentisch“ wird. Ähnlich bekannt sind die *Phoenix Tapes*, Müllers und Girardets neu montierte Versionen von Hitchcock-Filmen. Diese Zusammenstellungen betonen Wiederholung, Obsession und eine Art von emotionaler Gewalt, die auf polemische, jedoch auch humorvolle Weise ein gewisses sexuelles oder ödipales Unterbewusstes entlarvt, das dem Regisseur oder auch dem Zuschauer gehören könnte. Müller-Girardet lassen das offen und geben sich der eigentümlichen Faszination und cinephilen Obsession hin, die von Hitchcocks Mischung von Gewalt und Erotik ausgeht und die ihn manchmal surrealistischer erscheinen lässt, als man anhand seiner behäbig-phlegmatischen Erscheinung meinen möchte.

Den Arbeiten von Müller-Girardet entsprechen die von Martin Arnold und Peter Tscherkassky, die eher aggressiv-analytisch als synthetisch arbeiten und Hollywood-Filme häufig dazu nutzen, nicht nur die scheinbar nahtlosen Übergänge im Schnitt zu dekonstruieren, sondern auch das bildliche und klangliche Substrat zu erschließen; sie decken so eine Art konstitutiver Gewalt und das mörderische Aggressionspotenzial im Prozess des Filmens auf, welche nur eine genauso gewaltsame Intervention zu Tage zu fördern – oder zu schaffen – vermag. Diese Filme stehen Hollywood kritisch gegenüber, lenken die Aufmerksamkeit jedoch, bewusst oder unbewusst, auch auf die Machtbeziehung, die eine solche Post-Produktions-Montage sich aneignet, und werfen damit Fragen von Verantwortlichkeit und Ethik auf. Das Thema wird von der Avantgarde angesichts ihres mangelnden Einflusses und ihrer Außenseiterposition gegenüber Hollywood bzw. der kommerziellen Filmindustrie gewöhnlich gemieden, was eine polemische Situation schafft, in der – wie es so schön heißt – „in Liebe und Krieg alles erlaubt ist“. Ein weiterer Österreicher, der hier zu nennen wäre, ist Gustav Deutsch, dessen *Film Ist* fast zu einem Maßstab für das kreative Arbeiten mit äußerst heterogenem Archivmaterial geworden ist; *Film Ist* verwendet auf den ersten Blick unscheinbares und vernachlässigtes, aber auch heikles und extremes Material aus medizinischen Experimenten sowie alten Pornofilmen und macht aus diesen Überbleibseln unglaublich schöne Kompositionen und melancholisch-poetische Betrachtungen über die Welt, wie sie ist und wie sie sich im Spiegel der Kamera zeigt.

Unter den Filmen, die unbekanntes Material verwenden, kann man ferner zwischen Material aus privaten Quellen – vor allem home movies bzw.

Familienfilme – und Filmen unterscheiden, die ihr Material aus Archiven beziehen, wo es neben den Klassikern, Auteur-Filmen und Genrespielfilmen im Allgemeinen eine Menge Aufnahmen gibt, die nie für das Kino gedacht waren und dort auch nie gezeigt wurden: Industriefilme, Lehrfilme, medizinische Filme, Wahlkampf Filme, Werbefilme oder ethnographische Filme, die als Teil von Feldstudien und als visuelles Tagebuch gedreht wurden, um Erfahrungen zu protokollieren. Besonders ergiebig haben sich in dieser Hinsicht die Archive ehemaliger Kolonialmächte wie Großbritannien, Frankreich und der Niederlande erwiesen.

Das weibliche Gesicht: den Blick erwidern

Zu den Virtuosen des Wiederbelebens alter home movies und ihrer Montage in bezeichnend neue Kontexte zählen Péter Forgács (*The Maelstrom, The Danube Exodus*), gefolgt von Vincent Monnikendam (*Moeder Dao*) und Fiona Tan (*Facing Forward*, 1997). Tan hat sich wie folgt zu ihrem Found Footage Film geäußert: „Die Bilder in *Facing Forward* stammen ausschließlich aus Archivmaterial der frühen Stummfilmzeit, das als Dokumentation aus Kolonialzeiten klassifiziert und in fremden und exotischen Ländern für ein westliches Publikum gedreht wurde. Ich habe einen bestimmten Szenentypus aus einer Vielzahl von Filmen ausgewählt. Diese Szenen bezeichne ich als fotografische Momente. Sie bestehen schlicht und einfach aus den unzähligen Malen, bei denen Menschen – wie für einen Fotografen – vor der Filmkamera posieren. Diese Momente sind für mich ergreifend und liebenswert zugleich: Ein gefilmtes Foto dehnt die Zeit, und in diesen häufig unbehaglichen Momenten geschieht eine Menge. Der Betrachter kann die Verlegenheit, die Verwirrung und den Ärger bzw. die Neugier und Schüchternheit angesichts der Konfrontation mit der Kamera erkennen. Er oder sie hat außerdem die Zeit, über all diese anonymen Menschen, die ihm vorgeführt werden, nachzudenken. Das lenkt die Aufmerksamkeit auf den Übergang zwischen zwei Medien, Fotografie und Film. Es sind besonders verräterische Momente – Momente, in denen sich nicht nur Individuen, sondern Kulturen, Ideen und Zeiten begegnen. Momente, die – so denke ich – wir uns heute noch einmal ansehen sollten.“⁶

Hier wird der ethnografische Film auf den Kopf gestellt, gegen den Strich gebürstet, da die Objekte eines bestimmten Blicks diesen Blick erwidern und zu Subjekten werden dürfen: Wir als Betrachter werden zur problematischen Figur,

⁶ Fiona Tan, in <hers> *Video as a female terrain*, hrsg. von Stella Rollig (Wien und New York: Springer, 2000) http://hers.steirischerbst.at/html/d_tan.htm

was wichtige ethische Fragen über ethnografische Filme als Akte der Aneignung aufwirft. Tans Film wiederholt einen Gestus, den man auch in Harun Farockis Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) findet. Farocki verwendet hier eine Reihe von Fotos algerischer Frauen, die gezwungen wurden, sich vor den französischen Besatzungsmacht zu entschleiern, um den Blick dieser Frauen zu problematisieren; die Hand des Regisseurs bedeckt sie erneut, als ob er sie vor neugierigen Blicken schützen wollte. Sogar noch bekannter aus Farockis Film ist der Blick einer Frau, die auf dem Weg in die Gaskammern von Auschwitz an der Rampe ankommt; an dieser Stelle sinniert Farocki darüber, wie eine solche Aufnahme über die zeitliche Distanz und die vom Bild dokumentierte Nähe des Verbrechens zu verstehen ist und benutzt erneut seine Hände, um den Blick zu rahmen und neu zu strukturieren.

Found Footage aus bekannten oder auch unbekanntenen Quellen wird häufig im sogenannten Essayfilm kombiniert, einem Genre, in dem Chris Marker eine überragende Figur darstellt, die viele andere Essayfilme beeinflusst hat – darunter nicht nur die von Harun Farocki, sondern auch Jean-Luc Godards Opus Magnum *Histoire(s) du Cinema*, das quer über und zwischen Bildern sowie innerhalb von ihnen montiert. Markers Meisterwerke des Found Footage- bzw. Essayfilms sind *Grin Without a Cat* (1977) und *Sans Soleil* (1983). Der dreistündige *Grin Without a Cat* hebt die „Appropriation Art auf die nächste Ebene, indem er unzählige Stunden Wochenschauen und Dokumentarfilmmaterial auswählt, die er nicht selbst gedreht hat, und sie in einen nahtlosen, tief bewegenden globalen Querschnitt von Krieg, gesellschaftlichem Umbruch und politischer Revolution zusammenfügt. Das Wunderbare an Markers Filmen ist jedoch, dass seine filmischen Essays nie der Abhängigkeit von seiner Argumentationsführung zum Opfer gefallen sind.“⁷ Im Unterschied zu traditionellen Dokumentarfilmen eignete sich Marker mit anderen Worten nie die Bilder anderer an, um eine eigene „politische“ Auffassung zu stützen; für seine Arbeiten musste das Label „Essayfilm“ also geradezu erfunden werden, um seinem reflektierenden Standpunkt und seiner Fähigkeit, Bilder zu Kommentaren anderer Bilder zu machen, die entsprechende Anerkennung zu zollen. In *Sans Soleil* präsentiert auch er einen Mini-Essay über eine Frau in Guinea-Bissau, die „den Blick erwidert“, und verdeutlicht so die Komplizität und Verletzlichkeit insbesondere weiblicher Subjekte vor der Kamera und die besondere Verantwortung, die dies für den oder die Filmemacherin bedeutet.

⁷ Nelson Carvajal, „Reflexive Memories: The Images of the Cine-Essay“, <http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/reflexive-memories-the-images-of-the-cine-essay>

Anstatt sie zu Vereinnahmungen oder Besitzansprüchen zu stellen, ist der oder die Filmemacherin zu Respekt und Zurückhaltung aufgefordert. Markers Interesse lag jedoch mehr noch darin, auszuloten, wie der reflexive Charakter des bewegten Bildes ihn als Mensch, Autor und Regisseur involvierte: Zu Beginn von Markers ‚Sans Soleil‘ (1983) berichtet die Erzählerin: „Das erste Bild, von dem er mir erzählte, war das von drei Kindern auf einer Straße in Island im Jahr 1965. Er sagte, dass es für ihn der Inbegriff von Glück sei und auch, dass er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern zu verknüpfen, ihm dies aber nie gelungen sei. Er schrieb mir: Eines Tages werde ich es ganz isoliert an den Anfang eines Filmes zusammen mit einem langen schwarzen Vorspann stellen; wenn sie dann kein Glück in dem Bild erkennen, dann sehen sie zumindest das Schwarz.“⁸

Wofür ist Found Footage ein Symptom?

„Zumindest sehen sie das Schwarz“: Marker ist hier einer sehr wichtigen Erkenntnis auf der Spur. Denn so nützlich es auch ist, eine kurze Definition und einen kurzen historischen Abriss der Frage „Was ist der Found Footage Film?“ zu geben, umso aufschlussreicher ist es vielleicht sogar, diese Frage mit einer anderen zu parieren: „Wofür ist der Found-Footage-Film symptomatisch?“ Dies bedeutet nicht nur: „Worin liegt der besondere Reiz von Found Footage Filmen und dies gerade heute?“, sondern auch: „Was sagt uns das Interesse an Found Footage Filmen und ihre Popularität über uns als Kultur und über den Zustand des Kinos heute?“

Um die Frage „Wofür ist der Found Footage Film ein Symptom?“ zu beantworten, sollten wir uns als erstes an den geschichtlichen Zeitpunkt erinnern, in dem der Film – verstanden in erster Linie als Ware und Handelsgut – zum Dokument und Zeugnis vergangener Zeiten wurde, also den Moment, in dem ein gewisses Kino „Geschichte“ wurde – mit allen Konsequenzen, die dies nach sich zog. Dieser Augenblick fand Ende der 1920er-Jahre mit dem Übergang vom Stumm- zum Tonfilm statt, und es war ein Umbruch, der für diejenigen, die das Kino kannten und liebten, mindestens so folgenschwer war wie der Übergang vom analogen zum digitalen Kino es für uns ist, die wir derzeit mit den elektronischen Medien und dem Internet umzugehen versuchen.

Erst in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren wanderten Filme ins Archiv, und dieser Wechsel war nicht weniger als eine Rettungsaktion – vor

⁸ Chris Marker, *Sans Soleil* (1983) zitiert hier: <http://chrismarker.org/chris-marker-2/chris-marker-par-agns-var-da/>

allem von Menschen, die sich stark in der Filmclub-Bewegung der frühen 1920er-Jahre engagierten und Avantgarde-Künstlern und –Filmemachern nahestanden. Henri Langlois und Georges Franju, Iris Barry und Lotte Eisner, Ernest Lindgren und Gerhard Lamprecht hießen die damaligen Filmarchiv- und Cinematheque-Pioniere: „Sie alle versuchten mit ihren eigenen Mitteln und über ihre eigenen Kanäle, das Gedächtnis des Kinos und insbesondere die Meisterwerke des frühen Kinos zu retten, die von Kinobesitzern zerstückelt und von den Studios und Produktionsformen dezimiert worden waren, um den neuen ‚Talkies‘ zu weichen, die sich für das Kinopublikum der späten 1920er-Jahre sehr bald zum Standard entwickelten. Als der Stummfilm seine kommerzielle Bedeutung verlor, nahmen ihn die neu geschaffenen Institutionen in London, Paris, Berlin und New York (alle zwischen 1934 und 1936) unter ihre Fittiche, so dass er den Film von seinem Entstehungsort (dem kommerziellen Kino) in die Gewölbe von Filmarchiven und Museen verwies.“⁹

Verlust und Obsoleszenz

Zusammenfassend haben sowohl Kompilations- als auch Found Footage Filme mit Verlust und Obsoleszenz zu tun, mit etwas, das unwiederbringlich verschwindet oder seinen ökonomischen Wert dramatisch einbüßt. Doch nichts ruft bekanntlich eine stärkere emotionale Reaktion hervor als ein Gefühl von Verlust, und nichts bringt die Schönheit eines Objekts schneller zur Geltung als seine kommerzielle oder praktische Nutzlosigkeit. Sowohl die 1950er-Jahre, in denen das Fernsehen aufkam und Lehr- oder Unterrichtsdokumentationen an Wert verloren, als auch die 1990er-Jahre, in denen das Digitalbild aufkam, haben sich als Phasen von gesteigertem archivarischen Interesse und als Höhepunkte des Found Footage Films erwiesen. Für die 1990er-Jahre müssen wir noch zwei weitere Aspekte hinzufügen: den hundertsten Geburtstag des Kinos, der bei manchen Cinephilen zur Beerdigungsfeier wurde,¹⁰ sowie ein wachsendes Bewusstsein dafür, dass das archivierte filmische Erbe ernsthaft in Gefahr ist. Selbst bei sachgemäßer Lagerung hat Nitrat nur eine begrenzte Lebensdauer („Nitrat wartet nicht“ stand auf den Buttons, die wir Anfang der 1990er-Jahren trugen), und zudem hatte das Material, auf das Nitrofilme ursprünglich kopiert wurden – Azetatfilm – das aufgrund seines Geruchs so genannte Essigsäuresyndrom entwickelt, das eine Rettungsaktion im großen Stil ebenso dringlich wie unvermeidbar machte.

⁹ Habib, *loc. cit.*, 120

¹⁰ z.B. bei Susan Sontag, „The Decay of Cinema“, New York Times, 25. Februar 1996, <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>

In einem Interview, das seinem Buch *Images malgré tout* [*Bilder trotz allem*] gewidmet ist und in dem es um Fotografien geht, die illegal von Häftlingen in Auschwitz gemacht wurden, sagt Georges Didi-Huberman: „Es ist außerordentlich, dass die Menschen so viele Bilder, so viele Affekte, so viele Konstruktionen und solche Schönheit einem Medium anvertraut haben, das in ontologischer Hinsicht so nah an seinem eigenen Ruin ist.“¹¹ Dies führt zu einer weiteren hypothetischen Antwort auf die Frage „Für was ist Found Footage ein Symptom?“ Das Interesse an Found Footage Filmen entspringt nämlich teilweise einem Impuls, der seit dem Ende des Kalten Krieges vor allem im Westen tief verwurzelt ist und zu einer enormen emotionalen Anteilnahme am persönlichen wie kollektiven Gedächtnis geführt hat; diese Anteilnahme ist sogar so groß, dass man vermuten muss, die vielen Bemühungen um Erinnerung und Gedenken könnten in Wirklichkeit auch Strategien von *guilt management* oder *Schuldinderung* in Bezug auf die Verbrechen von Kolonialismus und Genozid unserer Vorfahren sein, denn ihre bewusst zerstörten oder verlorenen Spuren versuchen wir fast obsessiv vor allem in Filmen zu finden und wiederzubeleben.

Wenn dem so ist, dann hängt Found Footage Filmen ein fast strukturell bedingter *Melancholie-Affekt* an, weil sie so *viele verschiedene Arten von Verlust* thematisieren. Sie trauern nicht nur um den Verlust des Stummfilms oder des analogen Films, sondern sie sind auch Teil des Traumas, den Glauben an unsere eigenen Werte, unsere aufklärerische Vorstellung von Fortschritt verloren zu haben – kurzum den Verlust von Vertrauen darin, dass wir eine Zukunft haben, und das Gefühl, dass wir die Vergangenheit nur besitzen, um uns unserer Identität und Existenz zu versichern. Dies impliziert weiterhin, dass Found Footage semantisch einen vorhergehenden Verlust voraussetzt und Filmemacher so mitunter einen Verlust imaginieren müssen, um fündig zu werden. Will sagen: Sie müssen ihr Material anonymisieren, um seine Wiedererlangung und Wiederentdeckung zu feiern. An diesem Punkt geraten Found-Footage-Filmemacher möglicherweise in Konflikt mit Historikern und Archivaren, die das Material erkennen und wissen, dass es aus dem Kontext gerissen wurde und auf eine Art und Weise übernommen wurde, die erneut Fragen der Achtung der Quelle, der Nennung des Urhebers und der Rechtmäßigkeit des Besitzes aufwerfen. Auf der anderen Seite würde der Gestus bestätigen, dass das Arbeiten

¹¹ [Il est extraordinaire que des hommes aient confié tant d'images, tant d'affects, tant de constructions, tant de beautés à un support si proche, ontologiquement, de sa propre ruine.] Guy Astic, Christian Tarting, « Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman », *Simulacres*, Nr. 5, September-Dezember 2001, S. 13.

mit Found Footage, mit home movies und mit den so genannten „Waisen des Kinos“ nicht nur den Verlust (von Leben, der Vergangenheit, unserer Unschuld) wettmachen möchte, sondern dass diese Arbeiten ihren eigenen Impuls von *Rettung und Erlösung*¹² mit sich bringen, der ebenso gut eine Versuchung sein kann: die Versuchung, sich als Gott und Schöpfer zu gerieren und die Wiederauferstehung zu praktizieren. Insbesondere im Falle von home movies wird versucht, etwas zum Leben zu erwecken, das ohne diese Aufmerksamkeit und diesen Eingriff tot und für immer verloren wäre. Am Anfang stehen jedoch häufig nur Bruchstücke eines früheren Lebens – unverbundene Fragmente von Familien, die sich selbst feiern oder sich wiederholende Szenen von banalen Ereignissen und ‚normalen‘ Menschen: Elemente, aus denen etwas geformt werden muss, das lebendig sein soll. Statt als gottgleicher Schöpfer erscheint der Found-Footage-Filmmacher hier letztlich möglicherweise als eine Art Frankenstein, der Monster schafft oder eine andere Grenze des Takts bzw. des guten Geschmacks überschreitet.

Historisch toxisches Material

Filmmacher sind sich dieser Fallstricke durchaus bewusst, insbesondere dann, wenn sie sich mit Material beschäftigen, das man aus historischer Perspektive als toxisch bezeichnen könnte, also etwa Found Footage aus dem Kolonialarchiv, über den Holocaust oder Found Footage, das persönliches Trauma und das Aufdecken von Familiengeheimnissen berührt. Ich denke an drei Beispiele, die sich bewusst diesem Risiko auszusetzen scheinen und zugleich Strategien entwickeln, diese Risiken nicht nur einzugestehen, sondern sie sogar noch zu erhöhen; sie implizieren Filmmacher in eine reflexive Wende, die sie in die Schusslinie bringt, anstatt auf Abstand zum Material und zu den problematischen Aspekten der Aneignung zu gehen. Entweder geben diese Filme denjenigen eine besondere Stimme, die in den ursprünglichen Bildern nie eine Stimme hatten oder nie eine Chance hatten, sich selbst zu verwirklichen; oder sie unternehmen den gewagten Versuch eines Nachspielens an der Grenze zur Fälschung, um einen traumatischen Verlust mit einem anderen Anschein von Leben zu füllen.

Als Beispiel für ersteren Fall – die Tatsache, dass sich ein Filmmacher selbst in die Schusslinie begibt – kann ein früher Found Footage Film von Johan Grimont aus dem Jahr 1992 gelten: *Kobarweng, or where is your Helicopter*. Der Anti-Dokumentarfilm entstand auf einer Forschungsreise, die Grimont

¹² Siehe Sharon Sandusky, „The Archaeology Of Redemption: Toward Archival Film“, *Millennium Film Journal* 26 (1993): S. 3-25.

1986-87 in die ehemals niederländische Kolonie Neuguinea – heute als Papua-Barat bekannt und seit 1963 zu Indonesien gehörend – führte. Außer dem grobkörnigen Video-Duplikat des Farbfilms eines gewissen Derk Jan Dragt aus dem Jahr 1958 bekommen wir weder die angeblich atemberaubende Landschaft noch viel von den Indigenen zu sehen. Die Kamera bewegt sich nur entlang eines engen Flurs in einem Mietshaus der damals noch ärmeren Viertel von Manhattan.

Kobarweng ist anthropologisches Filmemachen mit voller Wucht; als in Frage kommende Vorgänger könnte man Luis Bunuels *Land without Bread* (1933), Jean Rouchs *Les Maitres Fou* (1955) sowie Gary Kildea und Jerry Leachs *Trobriand Cricket* (1979) anführen. Papua-Neuguinea ist seit langem ein Lieblingssort von Anthropologen, denn hier wird seit über 7000 Jahren Landwirtschaft betrieben, und etliche der Hunderte von Stämmen und Sprachen sind noch immer „unentdeckt“. Angefangen von Margaret Mead (*Kindheit und Jugend in Neuguinea*) bis hin zu Jared Diamond (*Vermächtnis: Was wir von traditionellen Gesellschaften lernen können*) haben Anthropologen Neuguinea als Gegenbild benutzt, um ihren eigenen Kulturpessimismus über den Niedergang unserer Zivilisation zu begreifen. Zugleich haben sie jedoch mit Ehrfurcht von Kopfjägern und kannibalistischen Ritualen berichtet, von aufwachsenden Kindern, die für ihr Leben mit seelischen Narben gezeichnet sind, und von Stämmen, die ihre Alten ersticken, wenn deren Pflege zu beschwerlich wird. Der Autor, so suggeriert *Kobarweng*, war möglicherweise zu sehr von den Vorgängen auf der Insel mystifiziert oder traumatisiert, um sie Zelluloid anzuvertrauen. Er scheint Empathie mit den „native informants“ zu haben: Die flimmernden, wackligen Aufnahmen werden von einem laufenden Band mit Schrift durchzogen, das Beobachtungen und Bemerkungen aus Feld-Interviews, Augenzeugenberichten sowie die Erinnerungen jener Hochlandbewohner wiedergibt, die sich an die Momente des „ersten Kontakts“ zwischen den weißen Eindringlingen (Missionaren, Goldsuchern, Anthropologen, Abenteurern) und der Bevölkerung vor Ort erinnern: „Wir verraten nie alles, wir lassen immer etwas für den nächsten Anthropologen“, erklären sie unverblümt Margaret Mead, während ein anderer Dorfbewohner bemerkt: „Wir nannten die Weißen ‚Seifenmenschen‘, aber ihre Scheiße roch genauso wie unsere.“

Die Einheimischen durchschauten also das Spiel nicht nur sehr schnell und berichteten den Ethnografen das, was diese ihrer Meinung nach hören wollten, sondern sie sorgten auch dafür, dass diese mit neuen Aufträgen (d.h. mit mehr Geld oder neuer Ware) wiederkamen. Schon allein der Impuls anthropologischer

Forschung – der häufig eine hochwirksame Mischung aus Furcht und Neugier ist – wird auf den Kopf gestellt bzw. ändert die Richtung: In Grimonprez' Film sind es die indigenen Informanten, die die Besucher zum Objekt anthropologischer Studien machen, ihre Haut riechen, sich Gedanken über ihre Herkunft machen, ihre Objekte wiegen und testen und in ihrer Scheiße herumstochern. So sind wir es, die westlichen Beobachter, die sich im Gebüsch verstecken, im Haus und außer Sichtweite bleiben und sich daraufhin wieder mit ihren Booten, Flugzeugen oder Helikoptern davonmachen.

Man würde jedoch einen entscheidenden Punkt übersehen, würde man annehmen, dass ein Perspektivwechsel – der Blick durch das andere Ende des ethnografischen Mikroskops – schon alles sei, was *Kobarweng* unternähme und dass Grimonprez einfach nur Verwirrung stiften wolle, wer hier in Wirklichkeit wen untersucht und wer der Andere ist. Dafür ist der Film zu dringlich, das Tempo zu straff, die Kamera zu traumatisiert. Während ‚wir‘ ‚sie‘ ansehen und ‚sie‘ ‚uns‘ ansehen, ist die echte Überraschung der Schock des Wiedererkennens: Sie sind (wie) wir, und wir sind (wie) sie. Jeder ist das Double des anderen, und nichts könnte verstörender, nichts könnte unheimlicher und nichts könnte letztlich tödlicher sein – wie einer von Grimonprez' folgenden Filmen, *Double Take – Looking for Alfred*, beweisen sollte.

Mein zweites Beispiel ist Harun Farockis Kompilationsfilm *Aufschub*, der Aufnahmen aus dem Durchgangslager Westerbork verwendet, aus dem holländische und deutsche Juden nach Auschwitz abtransportiert wurden. Aus Respekt vor den einzigartigen Umständen, denen wir dieses Material verdanken, widerstand der Filmemacher der Versuchung, es zu schneiden oder seine Meinung einfließen zu lassen. Stattdessen fand er einen Weg, das Material mehr oder weniger so zu zeigen, wie es gedreht worden war: mit minimalen Kommentaren und nur einigen wenigen Zwischentiteln. Darüber hinaus gebraucht der Regisseur die Wiederholung, um die Aufnahmen vom Lager aus einem anderen Blickwinkel zu perspektivieren.

Farocki ist zu Recht für seine richtungsweisende Verwendung von Found Footage aus häufig anonymen und gewöhnlich höchst unterschiedlichen Quellen bekannt. Er besaß die außergewöhnliche Gabe, Zusammenhänge herzustellen und Verbindungen zu knüpfen, die niemandem zuvor eingefallen waren bzw. die noch niemand zuvor zu ziehen gewagt hatte. Den gängigen Kriterien zufolge ist das Filmmaterial aus Westerbork kein Found Footage und seine Macher sind

nicht anonym. Auch behauptet Farocki nicht, dass dies der Fall sei: Ein einleitender Zwischentitel gibt Auskunft über die Herkunft des Materials und seiner mutmaßlichen Urheber. Dennoch stellt *Aufschub* auf komplexe und anregende Weise Fragen zu den Themen Aneignung, Wiederverwendung und der Migration ikonischer Bilder – und es liefert Gründe für die zunehmende Verwendung von Found Footage durch Künstler sowie ihre Ethik und Ästhetik.

Zunächst war sich Farocki darüber im Klaren, dass ein Teil des Filmmaterials aus Westerbork bereits in Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (*Nacht und Nebel*, 1955) verwendet worden war, und er wusste, dass es in jüngster Zeit zahlreiche Diskussionen darüber gegeben hatte, wie Resnais das Material neu geschnitten hatte; dies knüpfte wiederum an eine Debatte an, mit der Farocki nach seinem Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) bereits vertraut war, nämlich die ethischen Fragen, die sich bei der Verwendung (häufig nicht gekennzeichneten) Bildmaterials mit Bezug zum ‚Holocaust‘ auf tun, insbesondere dann, wenn es um Filmsequenzen und Fotos ging, die von den (deutschen) Besatzern und Tätern gemacht oder von den (amerikanischen, britischen oder russischen) Befreiern der Lager aufgenommen worden waren. In *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* thematisiert Farocki explizit das Dilemma, einen fremden – und die Distanzierung fordernden – Standpunkt zu teilen: den der Luftbildfotografen der US Army auf einem Aufklärungsflug und im Gegensatz dazu den Blick durch die Kamera eines SS-Aufsehers, der an der Rampe von Auschwitz-Birkenau seinen Dienst tut.

Der zweite Grund, weswegen Aneignung in diesem Fall ein sensibles Thema ist, sind die diametral entgegengesetzten und paradoxerweise dennoch konvergierenden Motive des Mannes, der das Filmmaterial in Auftrag gab (Lagerkommandant Konrad Alfred Gemmecker), und des Mannes, der die Aufnahmen machte (der Häftling Rudolf Breslauer): In dem höchst ungleichen Machtverhältnis, das diese beiden Männer miteinander verband – jeder versuchte, etwas zu beweisen, wenn auch nicht unbedingt dem anderen – gewinnen die befrachteten Begriffe ‚Kollaboration‘ und ‚Kooperation‘ ihre volle tragische Tragweite, die sie während des Zweiten Weltkriegs in Ghettos oder entsprechenden Durchgangslagern bekamen, in denen Juden andere Juden zu kontrollieren und zu überwachen hatten. Durch wessen Augen sehen wir die Aufnahmen? Durch die des Opfers oder die des Täters? Und können wir überhaupt einen Unterschied feststellen, wenn beide ein ähnliches Ziel hatten, nämlich so lange wie möglich im Lager zu bleiben? Wem gehören demnach diese

Bilder, wer ist ihr Urheber: der Kommandant, der Kameramann oder derjenige, der den Found Footage Film kompiliert?

Der dritte Grund, weswegen *Aufschub* das Thema der Aneignung aufwirft, besteht darin, dass die zweiminütige Sequenz, die Resnais aus dem fast 80minütigen Filmmaterial von Breslauer ausgewählt hat, in der Folge wiederholt aus dem Kontext gerissen und anonymisiert wurde; denn diese Sequenz eines Deportationszuges taucht häufig im Fernsehen auf, weil sie routinemäßig in Doku-Dramen und sogar in Nachrichtensendungen verwendet wird, wenn an Auschwitz und die Züge erinnert werden soll und nur einige wenige Sekunden zur Verfügung stehen, um das Thema bildlich auf den Punkt zu bringen.

Farocki hat es geschafft, dem Begriff „Aneignung“ eine neue Bedeutung zu geben: Aneignung – nun verstanden als der Transfer von Wissen, kulturellem Gedächtnis, Bildern oder Symbolen von einer Generation zur anderen und damit als alternative Möglichkeit der Aneignung dessen, was einmal einem anderen gehörte (in Form von „Anhängerschaft“ und nicht von „Besitz“) – wird in *Aufschub* durch einen Prozess reflexiver Identifikation und Selbst-Engagement gefiltert, in dem Farocki im wörtlichen und im übertragenen Sinne hinter Breslauer und seiner Kamera steht. Durch seine behutsame Montage und den zurückhaltenden Kommentar respektiert er ebenjene Unordnung der Aufnahmen und demonstriert Solidarität mit Breslauer als Filmemacher-Kollege und als einem der vielen, deren sich die Nazis brutal bemächtigten.¹³

Mein drittes Beispiel liefert uns indirekt Anhaltspunkte dafür, warum der Begriff des Gedächtnis – insbesondere des audiovisuellen Gedächtnis – zu einer derartigen Herausforderung für Historiker und ihre Definition von Geschichte geworden ist. Wenn die Geschichte für den Historiker an dem Punkt beginnt und das Gedächtnis ablöst, an dem die Vergangenheit nicht mehr in lebendiger Substanz, sondern nur noch durch materielle Spuren zugänglich ist, die ein Ereignis oder eine Person zurückgelassen haben, dann stellen Tonaufnahmen und bewegte Bilder diese Vorstellung von Geschichte (sowie ihr Gegenstück: die lebendige Erinnerung) vor ein Problem und ein Paradox: Denn Tonaufnahmen und bewegte Bilder sind mehr als bloße Spuren und weniger als die vollständige Verkörperung vergangener Ereignisse; sie besitzen die unheimliche Macht, eine

¹³ Vgl. dazu im Detail Thomas Elsaesser, „Der Vergangenheit ihre eigene Zukunft lassen? - Harun Farockis *Aufschub*“ in Winfried Pauleit u.a. (Hrsg.), *Film und Geschichte*. Marburg: Schüren, 2015.

lebendige Präsenz heraufzubeschwören und bleiben dennoch bloße Echos und Schatten dessen, was einmal war. Im Kino ist die Vergangenheit nie vorüber, wie kann sie dann also Geschichte werden?

Das gespenstische Para- oder Nachleben von Filmen – seien es Spielfilme oder Dokumentarfilme, seien sie vollständig oder bruchstückhaft, mit großer Sorgfalt zusammengestellt oder spontan aufgenommen – kommt seinem Wesen nach eher dem nah, was wir unter „traumatische Erinnerungen“ verstehen – vergangene Ereignisse also, die mit der vollen Wucht des gelebten Augenblicks wiederkehren oder sich wiederholen können, einerseits zwar losgelöst von uns sind, uns aber andererseits nur allzu vertraut sind. Unser Hang, das Gedächtnis als authentischer und wahrhaftiger als die Geschichte zu betrachten und Gedächtnis vor allem mit Trauma zu assoziieren, ist möglicherweise zum Teil eine Strategie unserer Kultur, damit fertigzuwerden, dass die Geschichte des 20. Jahrhunderts die Archive ihrer mechanischen oder elektronischen Ton- und Bildaufnahmen mit einschließen muss – Archive, für die wir gerade erst Sortierungen und Narrative finden, die ihre Bedeutungen handhabbar und ihre Größenordnung erträglich machen.

Angesichts dieser massiven materiellen Präsenz von Bildern, die dem natürlichen Zyklus des Verfalls nicht anheimfallen werden, da Filme egal welcher Art dem Leben abhanden gekommen sind, den Tod aber dennoch durch das, was sie zeigen, überleben, kommt die volle Tragweite des Begriffs Obsoleszenz zum Ausdruck; sie ist möglicherweise das Codewort für einige der Mehrdeutigkeiten und Widersprüche, die uns das Untotsein bewegter Bilder hinterlassen hat. Die Obsoleszenz benennt die Nutzlosigkeit eines Objekts oder eines Verfahrens, das in und an sich noch funktionsfähig ist, aber aus anderen Gründen aus dem Verkehr gezogen wird. Auf Geschichte und Gedächtnis bezogen, bedeutet Obsoleszenz den melancholischen Blick auf eine Vergangenheit, in die man nicht mehr zurückkehren kann, die aber immer noch affektiv besetzt und materiell präsent ist und so nicht nur sinnstiftend ist, sondern auch die irrsinnige Hoffnung und Hybris nährt, dass diese einbalsamierte Vergangenheit unter Umständen wieder zum Leben erweckt werden kann.

Ein Beispiel für die Hoffnung, Hybris und die Dilemmas im Umgang mit uns überlieferten Bildern und ein Beweis für die fast unvermeidliche Hinwendung zur Erinnerung als Trauma ist der Film der kanadischen Schauspielerin und Regisseurin Sarah Polley, *Stories We Tell* (2012). Polley gruppiert ihre sehr

persönliche und – wie sich herausstellt – traumatische Erzählung um die *home movies*, in denen ihre Mutter vor allem als temperamentvolle, tatkräftige, aber auch schusselige und kokette 30-Jährige erscheint; die entsprechenden Aufnahmen stammen von ihrem Ehemann und dem Vater ihrer vier Kinder. Diese Mutter starb tragisch jung an Krebs; von ihren Kindern schlug Sarah, die Jüngste, noch am ehesten einen Weg ein, der der Schauspielkarriere ihrer Mutter nahe kam. Was den Film aus unserer Perspektive zum Symptom macht, ist nicht nur die Tatsache, dass Polley angesichts des realen Found Footage eine Erzählung in Form einer Suche und Selbstbefragung konstruiert, in der alle Familienmitglieder, Freunde und Kollegen interviewt und befragt werden. Das Bemerkenswerte ist vielmehr, dass sie einige dieser Erinnerungen und Anekdoten durch nachgestellte Szenen mit Schauspielern zeigt, die wie ihre Mutter, ihr Vater und ihre Freunde aussehen sollen und mit der gleichen Super-8-Kamera und -technik gefilmt werden, die ihr Vater für die ursprünglichen Aufnahmen verwendete.

Diese Entscheidung sollte sich als umstritten erweisen: *Stories We Tell* wurde aufgrund seiner Hybridität (oder Duplizität) irgendwo zwischen Nachstellen (eine gängige, jedoch problematische Praxis beim Dokumentarfilmen) und purem Fake (wobei Polley diesen Eindruck entschärft, indem sie die Aufnahmen dieser zweiten Kamera zeigt, und uns allmählich bewusst wird, dass viele der von den Interviewten beschriebenen Szenen unmöglich von einer Kamera hätten aufgezeichnet werden können) nicht als Dokumentarfilm zu den *Academy Awards* zugelassen.

Der Film vermittelt den Eindruck, als ob diese Super-8 Kamera mit all ihrer wackligen und veralteten Technik ein Talisman und Fetisch (im anthropologischen Sinne) geworden sei und als ob es ihre Aufgabe sei, das zu dokumentieren und enthüllen, was die tatsächlich überlebenden Bilder so sorgfältig verbargen und verschleierten – nämlich die außereheliche Affäre der Mutter, deren nicht unbedingt gewünschtes Kind Sarah war. Es scheint gerade so, als sei das Nachstellen und Simulieren Polleys Art des „Durcharbeitens“ und „Auslebens“ des Traumas der fremden Vaterschaft, für das die Super-8-Kamera als Gegenstand durch ebenjenes Filmen des Ungefilmten zum Instrument der Wahrheit und zum Garanten für Authentizität wird, denn sie stellt das wieder her, was in Sarahs Lebensgeschichte fehlt, wird also zur *Erinnerungsprothese*.

Dieser verzweifelte Akt des Wiederherstellens ist jedoch nur möglich oder glaubwürdig, weil wir heute derart saturiert von Bildern sind, dass wir meinen, jedes erinnerungswürdige Ereignis bzw. jeder Moment, der wichtig genug sei, in die Geschichte einzugehen, sei bereits von der Kamera eingefangen worden, um ihn live aufzuzeichnen und für die Nachwelt zu erhalten. Dies wiederum ist jedoch ein so tragischer Trugschluss, dass nur eine Erzählung, die sich um ein Familienmelodram und persönliches Trauma dreht, die zugrunde liegenden Prämissen retten kann. Hier zeugt eine Waise des Kinos (das Found Footage ihrer Mutter) im Wortsinn eine Erzählung über eine Waise: Als Erwachsene (und selbst Mutter) sieht sich Sarah plötzlich gezwungen, nach ihrem Vater zu suchen. Der Ausgangswert dessen, was „real“ ist, hat sich mit anderen Worten gewandelt, und die obsoleete Technologie springt rückwirkend ein für die historische Kluft zwischen den 1970er-Jahren (dem Aufkommen von Camcordern) und heute (wo jeder eine Kamera im Smartphone hat), so dass die nachgestellten Aufnahmen diese Lücke einerseits füllen, sie andererseits aber durch das Fake als Lücke kennzeichnen. Polleys Umgang mit Sprache ist von einer ähnlichen Strategie geprägt: Um wirklich authentisch zu sein, muss die Aussage ihres (Stief-)Vaters mediatisiert werden, und die intimsten Teile seiner Erzählung werden in einem Aufnahmestudio aufgezeichnet, wo er sie aus einem Skript abliest; wenn Sarah mit seiner Vortragsweise nicht zufrieden ist, muss er sie wiederholen. Hier betrifft die „Vergangenheitsbewältigung“ also nicht nur das digitale Neubewältigen von beschädigten analogen Aufnahmen, sondern ein Wieder-aufführen und Nachstellen der Vergangenheit in der Sprache der Obsoleszenz.

Found Footage zwischen Obsoleszenz und Überfluss

An dieser Stelle stoßen wir auf ein weiteres Paradox, mit dem ich enden möchte. Die Erzählungen über Verlust, die ich um das Thema Found Footage und die Ethik der Aneignung vorgestellt habe, gehören in die Dialektik von materiellem Tod und digitaler Erlösung, ebenso wie die Umkehrung der Perspektive und die Erwidern des Blicks. Ähnlich wie die Momente, in denen ein Filmemacher sich in die Schusslinie begibt, sei es beim Aufbereiten ethnografischer Filme, beim Kuratieren von Aufnahmen, die von einem Nazi-Offizier in Auftrag gegeben wurden, oder bei der Enthüllung eines traumatischen Geheimnisses in scheinbar unbeschwerten Familienfilmen. In welchem möglichen Bezug steht nun all dies zur *Omnipräsenz, Überfülle und Verfügbarkeit* von Material in Form von DVDs oder audiovisueller Aufnahmen, alter und neuer, aus Archiven und Privatsammlungen, die auf Internetseiten wie YouTube, Vimeo, Mobi und vielen anderen bereit stehen – und zwar so leicht, dass die Bezeichnung Found Footage

irreführend wäre? Wie soll man angesichts von so viel Überfluss und narzisstischer Selbstdarstellung diese Vorstellung von Verlust und Trauma als ethische Dimension der Aneignung aufrechterhalten?

Ich habe auf diese Frage keine Antwort – außer dem Hinweis auf das Naheliegende: dass die technischen Möglichkeiten der nicht-linearen Montage und die sofortige Verfügbarkeit der entsprechenden Software je nach Standpunkt des Betrachters zuerst einmal das Handwerkszeug des Filmemachens demokratisiert hat und die Möglichkeiten der Postproduktion (und damit der Aneignung) für so viele Menschen wie noch nie greifbar gemacht hat. Worauf man sofort erwidern möchte: Genau diese Verfügbarkeit hat zu einer enormen Entprofessionalisierung der Bild- und Tonbearbeitung, des Schreibens von Texten und Kommentaren auf dem Gebiet des Essayfilms sowie der Kompilations- und Found-Footage-Filme geführt. Es verwundert daher nicht, dass Avantgarde-Filmemacher und Künstler ganz allgemein das Internet nur zögerlich als Ausstellungsplattform und Vertriebskanal nutzten und sich lieber an Museen, Galerien und Art Spaces im Allgemeinen halten, die noch immer als Garanten anerkannter Standards und sicherer künstlerischer Reputation gelten. Christian Marclays *The Clock* (2011) ist das vielleicht bekannteste Beispiel eines Künstlers, der einen Kunstraum auf besonders prägnante für eine eher mit dem Internet verbundene Kompilations-Übung nutzt und so sowohl die Galerie als auch den Mash-Up an seine Grenzen führt.

Mit *The Clock* begegnen wir einem weiteren Paradox, dass nämlich einer der letzten öffentlichen Bereiche, in denen ein Avantgarde- und Autoren-Kino überhaupt thematisiert und debattiert werden und sein Publikum finden kann, die traditionell elitären Kulturorte der Kunstwelt sind – hinzufügen müsste man Biennalen und Festivals – und eben nicht die großen Weiten der digitalen Internet-Öffentlichkeit oder die oben genannten Webseiten. Erzählungen von Verlust handeln heute eher vom Prestigeverlust als vom Verlust des Gedächtnis im Archiv, das durch Found Footage wiederbelebt werden muss. Und es ist möglicherweise tatsächlich so, dass das letzte Goldene Zeitalter des Found Footage Films – die 1990er-Jahre – wirklich nur das und nichts weiter war: ein „verlorenes“ Zeitalter wie alle Goldenen Zeitalter.

Das eingangs erwähnte Genre des Video-Essays versucht hier, neue Wege zu gehen, um einige dieser Paradoxa zu lösen. Als Praxis, die sich in der erfrischenden Grauzone zwischen universitärer Filmwissenschaft, cinephilem Essay und der Aneignung durch Fan-Gemeinschaften bewegt, ist der Video-Essay

ein ausgesprochenes Online-Phänomen, selbst wenn er von Filmzeitschriften wie *Sight & Sound* oder DVD-Firmen wie der *Criterion Collection* aufgegriffen wurde, weil sie meinen, sie bräuchten eine starke Online-Präsenz, um zu überleben. Die Autoren von Video-Essays, die sich eben jenen leichten Zugang zu Filmen aller Genres und Zeiten sowie ihre Überfülle im Netz zunutze machen, können Bild und Ton bearbeiten; sie lassen die filmischen Fragmente nicht nur „für sich sprechen“, sondern „denken Kino“ mit ihren eigenen Tönen und Bildern, indem sie sich häufig auf wiederkehrende Motive und stilistische Eigenheiten von anerkannten Auteurs wie Stanley Kubrick oder Wes Anderson, Yasujiro Ozu oder Brian de Palma oder auch von populären Regisseuren wie Steven Spielberg und Michael Bay konzentrieren. In kurzer Zeit sind so zahlreiche Arbeiten in diesem neuen Genre mit eigenen Regeln, Überlegungen und anerkannten Meistern entstanden. Dass das Genre nicht unumstritten ist, bestätigt einer seiner führenden Praktiker, Kevin B Lee, der schreibt: „Ich kann mich nicht mehr erinnern, wie der Begriff ‚Video-Essay‘ zur üblichen Bezeichnung für die ständig zunehmende Menge an Online-Videos geworden ist, die ein immer breiterer Kreis von selbsternannten Praktikern (mich eingeschlossen) in den letzten Jahren produziert hat. Mein persönlicher Einstieg in diesen Bereich war eine logische Zusammenführung meiner beruflichen Erfahrungen als Filmkritiker und Filmemacher – zwei Beschäftigungen, die in meinem Kopf miteinander konkurrierten, bis ich begann, die Möglichkeit zu nutzen, Kino durch das Medium selbst kritisch zu untersuchen. Das ist ohne Weiteres möglich in einem Zeitalter, in dem digitale Technologien praktisch jeden, der einen Computer besitzt (und noch nicht einmal eine Videokamera, weil Bilder überreichlich vorhanden und zugänglich sind), ermächtigen, Medien fast genauso leicht zu produzieren, wie man sie konsumiert. – Läutet dieser Typus von Produktion eine aufregende neue Ära ein, in der Alexandre Astrucs Prophezeiung wahr wird und das Kino unsere neue lingua franca wird? Oder ist es nur eine heimtückische neue Form des Medienkonsums? Zumindest mutet mich ein Großteil dessen, was letzthin als ‚Video-Essay‘ bezeichnet wird, so an: ein Bombardement mit Super-Schnitten, auf Listen basierenden Montagen und Fan-Videos, die nicht so sehr kritischen Einblick in ihr Quellenmaterial geben als vielmehr eine neue Möglichkeit aufzeigen, damit die Schlange der Popkultur ihren langen Schwanz essen kann.“¹⁴

¹⁴ Siehe <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/video-essay-essay-film-some-thoughts>

Kevin B Lee verweist mit anderen Worten auf die mehrdeutige Rolle des Konsumenten als Produzent, was nahe legt, dass „Aneignung“ tatsächlich die richtige Bezeichnung für Zuschauerschaft im digitalen Zeitalter sein kann, in dem alle Produktion immer schon Postproduktion ist und in dem sich der Konsum in die extremen Auswüchse und Abhängigkeiten des „binge viewing“ von Fernsehserien wie *The Wire*, *Mad Men* oder *Breaking Bad* verwandelt hat. Auch hierbei handelt es sich um eine ethische Herausforderung für die Aneignung, zu der ein anderer Meister des Video-Essays, kogonada, einen ironischen Kommentar abgegeben hat, indem er sich auf die subjektive Sichtweise der Dinge und auf das Geld, das das Fernsehen aus unserem subjektivierten Blick zieht, konzentriert: So wird „*Breaking Bad // POV*“ einerseits zur treffenden Metapher unserer Selbstbezogenheit,¹⁵ andererseits bringt sein Video-Essay – wie so viele Found Footage Filme – ein „optisches Unbewusstes“ (Walter Benjamin) zum Vorschein, das letztendlich weder dem Macher noch dem Betrachter zugeschrieben werden kann, sondern zum Medium selbst gehört.

Aus dem Englischen von Claudia Kotte

¹⁵ kogonada, vimeo.com/34773713